

風に^な哭く

—与那国島の葬送歌—

酒 井 正 子

1. 声をあげて泣く伝統

日本本土の葬儀は、一般に大層しめやかである。人々は嗚咽をこらえ、厳肅さを尊ぶ。ある韓国人の女性は初めて日本の葬式に参列した時、あまりにも整然とした雰囲気ショックを受けたという。親が死んだというのに、娘はきちんと化粧して正装し、静かに控えている。韓国だったらいてもたってもいられず、髪を振り乱し、化粧などしている余裕はない。いや、してはいけないといわれる。親を死なせた親不孝者、ということで罪人の衣装に身を包み、娘は絶えず「アイゴー」と泣き叫ぶのである。

かつて日本人はよく泣いた、と柳田国男は主張する。とくに「声をあげて」泣く状態に「哭」の字をあてた。ところが明治近代化により、日本人は泣く文化を抑圧されたという（『涕泣史談』）。わずかに古代の文献（『魏志倭人伝』）や、奄岐島・五島列島・伊豆大島などに「泣き女」「泣きうた」の報告がみられる。しかしそうした習俗は早い時期に廃れたと考えてよいだろう。

対照的に琉球弧（奄美・沖縄・宮古・八重山地域の総称）の島々では、死者に対して近い者が声をあげて泣き、語り、うたいかけることはベーシックな伝統であり続けた。王府がおかれた沖縄島には、国王や神女など支配階層のためのウムイが報告されているが、限られたものである。私はむしろ、一般民衆の豊富な葬送歌の伝統に注目したい。その真摯な別離と悲哀の表現は胸をうつものがあり、生と死を考える上で重要な問題を含んでいる。しかし研究はすすんでいない。遺体を前にしておこなうため突発的でタブー性が強く、記録がむずかしい上に、1970年代以降次第に聞かれなくなっているからだ。

1984年以来の私自身のフィールドワークによれば、奄美・徳之島と沖永良部島、与那国島では現在も行われ、沖縄島勝連町には録音が残されている。とりわけ与那国島の慟哭は激しく原初的で、哭きうた（＝葬送歌）の力を如実に示

す普遍性を持つ。

2000年7月、私は与那国の葬儀のただ中にいた。

♪あーはーりーど ————— イエエエエ いーやよ —————

(哀れなり、父さんよ)

死の直後から、遺体の周囲は《カディナティ》の慟哭のメロディーに包まれる。カディナティ（風泣き）とは、号泣、すなわち風のように気ままに、思うさま泣きなさい、ということなのだ。野辺送りではその声はひときわ高く、集落はずれの海をみわたす広大な死者の都、ニンバラ（浦野墓地）へと向かう。その高いうた声こそ、死者をあの世に送り届けるといわれる。与那国は断崖がそそりたつ孤島で、いつも風が吹き渡っている。その風によって、痛恨の声は高く低く、ちぎれてたどよう。

こうした葬送の情景は、与那国の人々の目と耳に焼き付いているのではないだろうか。与那国出身のある男性（1949年生）は、拙著『哭きうたの民族誌』を読んですぐに、次のような感想を書き送って下さった。

この哭きうたで、与那国の葬式にタイムスリップしてしまいました。じんだを踏み、畳に頭をこすりつけ両手で畳を叩く、戸をドンドンとうちならし悲しみのタマチィ（魂）で、ヌンディーンニルンスヤ（どうして死ぬのか）と死者を叱りつける。ニンバラ（墓地）に近くなればなるほどタガラドングウ（宝道具＝喪輿）はだんだんと重くなる（タマチィの重さ）。クイカギやカディナティが途中で一斉に起こり、（その人たちが）タガラドングウにぶら下がるからである。棺が墓に納められると、怒濤のごとくカディナティ、クイカギが行われ、最後の別れの感情が頂点に達する。・・・しかし近年、私もその光景に出会ったことがない。

思い起こせばこのような葬送の場にあふれる悲嘆の声との出会いは、20年近く前にさかのぼる。奄美・徳之島で、ある人から90歳になる母親の「大切なうた」を録音してほしい、と請われたのだ。

♪ハイー かなしーいー うやむいノーー ハー いーきゃーがーうや
やーアー アー うやーむーいーノーオー

(いとしい親は亡くなられた。どうしているかねえ、親は)

とそれだけの文句を、声をひきながめ（長々とひっぱって）懸命にうたう。それは一種ゆがんだ響きで、うちひしがれたつや消しの美しさに満ちていた。ポジ（陽画）に対するネガ（陰画）、真夏の太陽が一瞬にして暗転するような

感覚。まさしくこのうたで沢山の人をあの世に送ったのだと実感された。とはいえそれはいつでも、どこでもうたえるものではない。思いを託されるようにたまたま聴かせてもらったのが積もり積もって、いつしかある全体像を結ぶようになった。人に聞かせる普通の歌とは次元の異なる「もう一つの歌文化」が存在するのである。

本稿では、琉球弧をつなぐミッシングリンクともいうべき葬送歌の枠組みを、おもに徳之島の事例によってみた後、与那国島の葬送歌の特質と意義を考察してゆきたい。

本稿で扱う葬送歌は、死後四十九日頃まで、死者の葬送に直接関わってうたわれる無伴奏のジャンルで、[表] のようなものがある。すべてオーラル（口頭的）に伝承され、様式的には泣きじゃくりに近い不定型な弔い泣きから、有節的な短詞型歌謡までを含む。それらは葬儀で遺体を前にしてうたわれる儀礼的な〈供養歌〉と、死後四十九日頃までの個人的な〈哀惜歌〉（命名は酒井による）に大別される。〈供養歌〉は主に集落の長老の女性、また〈哀惜歌〉は近親の男女によりうたわれる。

〔表〕

	〈供養歌〉	〈哀惜歌〉	関連シマウタ
徳之島	*泣きクヤ、クヤ	《やまが節》《うじょぐい節》 《はんしゃれ節》《二上がり節》	《三京ぬ後》 《二上がり節》
沖永良部島	←	*クオイ →	《いきんとお節》
沖縄本島	*ムヌイーチナ 《葬式のウムイ》	《別れあしび;曲名不明》	《なーくにー》
与那国島	*クイカギ、カディナティ	《みらぬ歌》《スンカニ》	《スンカニ》

*は不定型な弔い泣き、《 》は短詞型歌謡、< >はジャンル／カテゴリー

2. 奄美の葬送歌の枠組み

徳之島には濃密な伝承があり曲種も多彩である（詳しくは[酒井1996]参照）。

〈供養歌〉には、不定型な「泣きクヤ」と、定型的な「クヤ」がある。泣きクヤは自由な泣き叫び、しゃべりであり、クヤ（クエ）とは「悔やみ」の意味だとされる。かつて弔問の女性たちは、泣き叫びながら外から戸口に駆け込み、枕元でも続けた。故人の名を呼び、人柄や業績、自分とのつきあいなど、日常のことばであらゆることを語って泣きかける。泣きながら話す（＝物言い泣き）

と、各人各様のメロディーを帯びる。その声は集落内に響きわたり、訃報を告げた。泣きクヤが盛んなほど良い人とされた。

一方クヤは、ウヤムイ、ウムイなどとも呼ばれる定型的な歌で、集落ごとにフシや文句は異なる。とくに通夜、納棺、出棺時等に、遺体を囲み長老の女性たちによりおこなわれる。かつては初七日、四十九日に墓でもしたという。短い定型の旋律に声を合わせ（斉唱）、死者の呼称をくり返す。呼称はウヤガナシ（親様）、ウメイーリ（思いの兄弟）など総括的なもので、故人の年齢や立場に応じて異なる。「クヤがないとあの世へゆけない」「とだえさせてはいけない」といわれ、1970年代までは盛んだったが、「坊さんがくると遠慮する」ようになった。

クヤは泣きクヤを誘発し、葬式の間中ごうごうと鳴り響いていたという。その哀切さは島人の骨の髄まで染み込む。非日常的な音空間をつくり死のケガレを払う、呪術的な意味もあったと思われる。死んですぐの死体のそばには、なお靈魂がとどまり危険な状態であるし、様々な悪霊も寄りつきやすいと考えられていたからだ。

〈哀惜歌〉は死後四十九日ころまで、葬式もすんで寂しくなったその時に、残された近親者が自ら寂しさを慰める歌である。家の中や墓でひっそりとうたわれ、未だあたりに留まる死者の霊と対話するような状況がある。通常はタブーとされる死や冥界、死者からのメッセージも直接うたいこまれる。不慮の死、また飢饉、海難事故死などの異常死もうたわれ、意味不明の呪言的な歌詞も少なくない。

○みーちいぐわ振い捨てよ 畦道迷て／夫くわ振い捨てよ 浮き世迷て

（幼児を亡くして、畦道を踏みはずすほどの悲しみ／夫を亡くしたら、死ぬほどの悲しみ）

○かなし兄ぐわよ だんべがいずら／いくさきぬ浜ぬ 中の真中

（いとしい兄さんは、どのあたりに行ったか／イクサキの浜＝墓場所の、中の真ん中に）

以上は《やがま節》でうたわれたウタで、前者は子供を亡くして寂しいとき、後者は砂の中に埋められている人に思いを馳せてうたう。四句体の短詞型歌謡で、同一メロディーを繰り返して上句と下句をのせる（上下句同型旋律）。《やがま節》は葬送専用の曲でタブー性が強く、かつては全島でうたわれていたが現在殆ど廃れた。伝承者の女性（1907年生）は幼くして父を亡くし、1週間ほ

ど母とオバが毎晩家でうたっていたので覚えたという。夫や姉を亡くしたときは2週間、あるいは四十九日まで、墓でうたったりカセットテープを聞かせたりした。このように一生のあいだでも耳にする機会は稀で、そのためか旋律や歌詞が個人により異なる、個人様式の曲である。

《二上がり節（徳之島節）》は奄美全域に広まったシマウタ（集落の歌、あそび歌）の名曲だが、元来〈哀惜歌〉としての性格が強く、《やがま節》と共通する歌詞も多い。

○地獄極楽や、如何遠^たんげぬシマか／行き声^{ぐい}やあても、戻^{むど}り声^ね無んとんで

（地獄極楽は、如何に遠いシマか／行く声はあっても、戻る声はない）

△あんまりうらきりて、高うしゅじ上^{ぬぶ}て／さんかうらげしゃぬ、いちゆりならんど

（あまりの寂しさに、山の頂上にのぼり／眼下の人間界が恋しくて、いたたまれない）

△行きゅんてぐわにしりば 後なん影たちゆり

／うらんでぐわにしりば うらるんしょやねん

（行こうとすれば、後に影が残る／居ようとしても、居られない）

など、死にゆく人の心境（△で表示）もうたわれる。残された者が何年も経て畑仕事などをしていて死者を思い出し、ひとりうたう場合もある。

《やがま節》をうたおうとして間違えて《二上がり節》になってしまう、ということがある。確かに両曲の前半（上句）の旋律は似ているが、後半（下句）、《二上がり節》は独自に展開してゆく。同旋律を繰り返すのにあきたらず、変化させていったのだろう。《二上がり節》は《やがま節》を元に生成された可能性が強い。

《二上がり節》は《はやり節》^{みちぶし}《道節》とも呼ばれ、島内で流行した。そもそも「二上がり」という呼称は三弦の調弦方法からきており、この曲が三味線^{サンシル}にのせてうたわれるようになってからのものだろう。旅送り・嫁入りの道歌としてうたわれるときは《道節》と呼ばれ、三味線はつかず太鼓のみである。古くは、あの世に送る道歌という意味で《道節》と呼ばれていた可能性がある。おそらく葬送歌が歌あそびの場にもちこまれ、集落共通の旋律が形成されてシマウタとして確立し、流行した、というプロセスがあったのだろう。死にゆく病人を慰めるトゥギの歌あそびでもうたわれている。

奄美では「シマウタはもと葬式の歌であった」との口碑が根強い。徳之島の

事例をとおして、不定型、個人様式で反復的な〈哀惜歌〉から、有節的な短詞型歌謡であるシマウタが生成されたプロセスが想定できる。

ところで〈哀惜歌〉が集中的にうたわれる四十九日間とは、まさに生から死への移行期間にあたる。死体は徐々に腐敗し、肉が落ち、白骨化する。風葬や洗骨をおこなってきた琉球弧では、遺体や死臭の変化は克明に観察され民俗知識としてあった。四十九日に至って骨肉分離は完成する。肉体を離れあたりを浮遊していた靈魂は、戻るべき肉体を完全に失って他界にゆき、安定すると考えられている。骨肉分離の過程は苦しみの日々であり、近親者は継続的な墓参により死者を慰め励ます。同じように、〈哀惜歌〉も困難な中にいる死者を慰める行為だと解釈できよう。

沖永良部島では、徳之島の「泣きクヤ」に相当する不定型な物言い泣き（＝クォイ）が、死の直後から四十九日まで一貫しておこなわれる。まさに「哭きうた」の原点ともいうべき姿である。初七日までは朝晩、以後四十九日まで毎日墓参し、墓では朝晩、わいわいとクォイが聞こえてきた。ところが1971年頃から火葬が普及し始め、「心がさっぱりとして」あまり泣かなくなったのだという。クォイのうたいぶりは、ユタ（巫者）が死霊を降ろして語らせるときの音調を思わせる。またクォイの「あいわん哀音」（悲しくわびしい響き）はシマウタそのものであり、そのフシは代表的なシマウタである《いきんとお節》などとよく似ていると伝承者はいう。ここでも葬送歌と土着的なシマウタの深い関連が語られているのである。

3. 別れの声かけ—与那国島の葬送歌

与那国島の状況は徳之島とよく対応している。〈供養歌〉として不定型なクイカギ（声かけ）と定型的なカディナティがセットでおこなわれる。一方〈哀惜歌〉に相当する曲種としては《みらぬ歌》や《すんかに》がある。

クイカギは「オハリドォ（哀れなり）誰々！」と、日常の親族呼称や死者の名を呼び、ことばをかけて号泣する。男女ともおこなうが、とくに男は強い口調である。残念でたまらないよ、悔しいよ、という気持ちをこめ、「親より先にゆくとはこの親不幸者！」と、叱りつけるようにもなる。通夜で一晩中泣くと疲れ切って、翌日は激しい調子は影をひそめ、出棺のころにはやわらかな旋律性を帯びるともいう。平板な調子、放物線状にほうり投げするような調子など

様々な旋律の中から、カディナティが生成されていったのだろうか。

カディナティは、「アハリドォ誰々」という文句を女性たちが一定のフシでうたう。徳之島のクヤに相当し（ただし斉唱ではない）、「その高い声こそあの世に届く」「この歌をうたわないとあの世の扉が開かない」といわれている。特に通夜や納棺、野辺送りの時に盛大である。

歌い出しが高音（上げ出し）と低音（下げ出し）の2種類の旋律があり、途切れないよう交互に、自発的に、尻取りのようにうたい継いでいく。そうした交互唱の様式は、八重山の仕事歌（ユンタジラバ）とも通底する。音組織は琉球音階（ドミファソシド）のさらに古層にあるとみられる、3度堆積型（ドミソシ）である〔譜例1〕。

島には僧侶や神主、葬儀屋などの専門職はおらず、火葬場もない。葬儀はすべて手作りで、親族近隣の相互扶助によりおこなわれる。人々は外部からせかされることもなく、死者との別れを惜しむ。とくに納棺前の「別れの盃」では、親族が一人一人思いのたけを言って泣きかける。クイカギとカディナティ、そしてウタ（短詞型歌謡）が交錯する、まことに悲痛な別れである。

「いなむぬ（残念）、こんなに早くいくとは残念だよ」「これから孝行を尽くそうと思っていたのに」「あとのことは息子が立派にしますから成仏して下さい」「元気になってもらおうと一生懸命やってはきたんだけど、後生への道をまっすぐいくんですよ。孫たち全部、見守って下さい」など。また先に逝った親兄弟たちに伝言や土産が託される。「好きだった煙草を棺に入れたから届けなさい。酒は持って行って飲みなさい。あなたたちみな、私を捨てて逃げていってしまつて。守りなさいよ」などのことばが掛けられる。

いよいよ納棺が近づくと、次々とウタ（短詞型歌謡）が重ねられてゆく。クイカギから短いウタへと、情念が凝縮されてゆくのだ。実見した葬儀では、息子に先立たれ傷心の老母は《すんかに》をうたい続けていた。彼女は若い頃から即興的な掛け合いの名手であったという。また故人のオバが司式役としてその場をリードしていた。

母；わかれゆる袖に 匂いこめてもたば／匂いあるえまや わくとううもり

（別れゆく袖に、匂い袋を込めて／匂いのある間は、私のことを思いだしてくれ）

オバ；うぶとうはるふにや 島いきどむどうる

／野原たとうふにや またん帰しぬならぬ

譜例 1 カディナティ

カディナティ

a.)

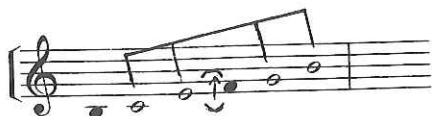
あ はーりーど オーー エーー イ あぶーた よ

b.)

あーぶーたーよーー エーー イ あはーりーど

[実音は短3度上]

音組織；3度堆積型



(後掲《みらぬ歌》の④参照)

母；わかれぐさとめて わかれるんですが デ◇◇ (故人の名前) !
 オバ；まいぬたぎ見りば、かわるくとうねぬが／かわていくものや、人ぬくる

る
 (前の山をみれば変わらない姿だが／変わっていくものは人の心)

母；わかれぐさとめて わかれるんですが／ちむやうむいまして わかれぐり
 さ

(別れ草を探して、別れようとするのだが／心は思いまさて、別れ苦しい)
 いよいよ納棺である。周囲に親族が集まり、クイカギとカディナティが集中する。

母；わかれぶさやよ いみほどねぬすがど／義理の道でむぬ わかれどしられ
 ゆな

(別れたいとは、夢にも思わないが／義理の道だから、別れなければならない)
 い)

母；わかれゆる袖に・・・(前出)

墓までは近親の女性たちが棺に付き添い、カディナティやクイカギを絶やすことはない。20年ほど前までは、遺族の席からは昼夜を問わず「バンバン泣く

声が聞こえ」、棺に付き添う女性も10人を越えた。このような声かけを充分しないと、死者はいつまでも近しい人にのりこんできて体をだるくさせ、病気にするといわれている。

4. 《みらぬ歌》から《すんかに》ヘーシマウタの生成

本来葬送のウタとしては《みらぬ歌》がある。「死者を寂しくさせない」として、通夜で故人の思い出などを、即興で掛け合ってうたった。音数はふぞろいでもかまわない。代表的な歌詞が『民謡工工四』(沖縄式文字譜)に収録された。

- ①♪エー みらぬみやヨー みさたる むぬんでややーぬ (5 + 4 + 5 音 上句)

／エー しらぬみやヨー ばぬあてい ねーぬんでややーぬ (5 + 4 + 5 音 下句)

ンドゥナイムヌヨ ハイヤヨーホ ナチカシ ムヌンデヤヤーヌ (☆後バヤシ句)

(見ないうちは、それでよかったのに／知らないうちは、わたしは当てもなかったのに)

- ②みらぬみんや ヨーホー みりばだぎぶさぬ

／だぎばくいせんさヨーホー うむいぬばぬならぬ ☆

(見ないうちは [ともかくも]、見れば抱きたくなる／抱けば恋しくなり、
[その] 思いを私はどうすることもできない)

- ③まいぬたぎみりば かばるくとみぬんがあ

／かなしばんがうやや うてかばいみぬんでやあこ ☆

(前の岳見れば、変わることはないが／愛しい吾が親は、変わり果てました)

- ④うぶとうはるふにや しまいぎどむどうる

／ぬはるたとふにや またんかいしならぬ ☆

(大海を走る船は、島に往って戻る／野原＝墓場にたつ船＝棺は、再び帰ってこない)

①はうたい出しの文句が曲名の由来を示す対句形式の詞型で、②以下は短詞型歌謡である。短詞型歌謡とは、上下句で1首として完結した内容を表現する短い歌詞のかたちで、連綿と対句を連ねてゆく形式とは一線を画す。②は①の

返し歌であろう。③は、自然は変わらないのに人間はかくもはかないと嘆いており、先の「別れの盃」では下句を変えてうたわれていた。また④は「野原に別離するとき」、つまり出棺に際してうたわれる象徴的な歌詞で、野原とは墓場所、船とは棺のことである。

《みらぬ歌》はまた、ディラバ（野良仕事の作業歌）としても盛んにうたわれた。特に田原川流域の肥沃な深田は、胸まで水につかるため身動きしにくい。そのため♪イエーエーイーと、下からえぐるようにうたう《みらぬ歌》のゆったりしたテンポが農作業に適していた。稲刈りの時期など、あちこちの田圃から歌声が重なり合ってそれはみごとなものだったという。野良ではダビヤー（喪家）とは歌詞を変え、男女掛け合いの恋愛歌などをうたう。しかし今日そうした日常的な伝承の場を失い、うたえる人は稀である。葬送においても、ふだんうたい慣れている《すんかに》におきかえられる傾向にある。

《すんかに》は《与那国シヨンガネー》とも呼ばれ、哀調をおびたシマウタとして名高い。とりわけ別離の悲哀がうたわれ、19世紀後半に編纂を開始した野村流『欽定工工四』に記載がある。当時すでに首里周辺で知られており、沖縄方言の歌詞も作られたのだろう。明治20（1888）年代には、在藩役人（首里王府派遣の常駐官）と現地妻の別離を描いた初期の沖縄歌劇「親阿母（うやあんまあ）」で使われ評判となり、琉球弧に流布したと思われる。

与那国では、《すんかに》の原曲は《みらぬ歌》だとの伝承が古老の間で根強い。《みらぬ歌》がくずれて《すんかに》になったとも聞く。たしかに両曲の旋律は酷似しており、ドミファソシドの琉球音階の構成音を一気に上って下りてくる、山型の音形である。そのフレーズを2回くり返して上下句をうたい、後バヤシ句を添える、という3フレーズの楽曲構成も同一である。古老の《みらぬ歌》の録音を聴き比べると〔譜例2〕、Bは限りなく《すんかに》のフシに近い。かつてはうたい出しの♪イエーエはつけなかったともいわれ、そうなることますます《すんかに》と似てくる。1970年刊行の『民謡工工四』の楽譜を作る際には、Aのやわらかくしなやかなフシまわしを基本に、両曲の違いを際立たせるように手を加えた、と編者の宮良^{みやら}保^ほ全^{ぜん}は語った。かくしてできあがった工工四は「《すんかに》との違いがはっきりして面白い」という評判である。

譜例 2 《みらぬ歌》比較譜

《みらぬ歌》《スンカニ》比較譜 (歌詞部分のみ。後バヤシ句も類似旋律)

採譜：松村智郁子・校閲・比較譜：酒井

みらぬ歌 A $J=ca.80$

みらぬ歌 B $J=ca.60$

スンカニ C $J=ca.66$

A 《みらぬ歌》松竹イガバチ (1888~1975) 録音；宮良保全 (1960 頃) * 工工四の原曲

- ①エー みらぬみやヨー／みきたる むぬら 見なかったら、それでよかったのに
 エー しらぬみやヨー／くまうて ねぬら 知らなかったら、ここにはいないのに
 エー ンゾナリムヌラーハイヤー ウマリャンソーヨ ナツカシイコトガオモワレテナラナイ

B 《みらぬ歌》松竹オナリ (1896~1982、イガバチの弟の妻) 録音；同上

- ①エーイ みらぬみや みぶさ／みりば だぎぶさぬ
 エーイ だぎば くいしさぬ／うむいぬ ばぬならぬ [みらぬ歌②]
 エーイ ンゾナリムヌヨー ハイヤーヨー ウムイヌ バヌナラヌ
 ②エーイ かりゆしぬ 船や／かりゆしば ぬしてめでたい船に、吉運をのせて
 エーイ 旅ぬ 行き戻いや／糸ぬ 上から 旅の行き戻りは、糸の上をすべるよう
 エーイ ンゾナリムヌヨー ハイヤーヨー ナグリサヨ
 ③エーイ わかれてど いちゆる／ぬぬ情け くいるが 別れていくのに、何の情けを呉れようか
 エーイ 歌に 声かけて／うりどう 情け 歌に声かけて、それこそが情け
 エーイ ンゾナリムヌヨー ハイヤーヨー ナグリサヨ

C 《スンカニ》松竹オナリ 録音；同上

- ①与那国ぬ なさぎ／いくとうばどう なさぎ 与那国の情け、云う言葉こそ情け
 ぬてぬある えまや／問合い、しゃびら 命のある間は、たよりを交わしましょう
 エー ンゾナリムヌヨー ハーリー シュンカネヨー

結局、葬送歌である《みらぬ歌》が田畑のオープンな空間や歌あそびの場でうたわれつつ一般化し、《すんかに》が生成された可能性が強い。口承の段階では両曲の旋律は近接しており、演唱者にとってもその境はあいまいであった。近代的な記譜作業により意識的な差異化がすすめられ、今日のスタイルが確立したと考えられる。

その大元はディラバではなかったか、との説もある。さかんに野良でうたっていた情景をよく知る世代の意見である。一般的なディラバ調の詞型は5 + 4音、あるいは5 + 5 + 4音の対句型で、例えば《うらふねディラバ》は以下のようである。

①うらふにぬ・きゆんだす・みゆしやヨ（あなたの船は今日出帆だ、見たいね）

かりゆさぬ・なまむたす・みゆしやヨ（嘉利吉の船はいま出帆だ、見たいね）

うたい出しの歌詞はその曲の由来を示すといわれる。《みらぬ歌》①でみると、詞型は5 + 4 + 5音の対句型で、たしかにディラバ調を思わせるスタイルである。

《みらぬ歌》の旋律の発生が通夜と田畑と、どちらが先であったかは定かではない。その起源は沖縄や宮古に求められるかもしれない。元々葬送歌ではなかったが、情け深いフシなので通夜でうたうようになったのだろう、と宮良は言う。いずれにしろ、葬送・仕事・あそび、と様々な歌の場を循環しながらシマウタのジャンル形成がなされていく過程がみてとれる。そうした循環の波は繰り返しあったろう。シマウタの生成を考える上で、きわめて示唆的な事例といえよう。

5. おわりに

与那国島の状況は、葬送歌の特質と意義をあきらかにする重要なものだ。以下にその意義をまとめてみよう。

(1) なぜ人は死者に声をあげて泣きかけるか、その深い意味が示されている。

声を掛けることは「情け」を掛けることであり、死者との別れに不可欠なのである。声に出さないと死者は聞き取ってくれない、と考えられているからだ。情けとは別れのしるし、形見である。ある女性は義母の通夜で次のようにうたった。

♪別れてどいちゆる 何^ぬ情^{なさ}ぎくいるが／うたに声かけて うりどう情け《み

らぬ歌》

(別れていくのに、何の情けを呉れようか／歌声をかけて、それこそが情け)すると七日ごとの神招き^{カンカアイシ}神招き(口寄せ)のとき、「このウタを聞いて、ホー、いいなと思ったよ。うれしかったよ、ありがとうね」と巫者を介して死者からことばがあった。こんなウタをうたうと亡くなった人もすっきりし、安心して別れていくのだと思ったという。類似の歌詞は琉球弧各地でみられ、まさに葬送歌の特質をうたったものだ。

与那国の葬送歌では、死者に命あるもののごとく接し、畏怖と愛着、生霊と死霊の両面をみる「死霊アニミズム」の世界[村武1997]が脈々と息づいているのを見ることができる。

(2) 琉球弧共通の葬送歌の枠組みを提供する。

徳之島の事例と比較検討することで、我々は共通の枠組みを見出すことができる。とりわけ与那国の特質として「泣き」と「ウタ(短詞型歌謡)」の概念の区別が明確である。すなわちクイカギ・カディナティは「泣き」であり、遺体を前にしておこなうもので、それ以外にはいけない、というタブー性が強い。一方《みらぬ歌》《スンカニ》は「ウタ(短詞型歌謡)」であり、ふだんうたってもよいとする。同じウタでも徳之島の《やがま節》はタブー性が強く、境界的な性格である。

ところで与那国では、奄美の〈哀惜歌〉にみられる死後四十九日という区切りは必ずしも明確ではない。しかし死者への階梯は、儀礼の中にきわめて具体的に観念されている。すなわち死後二十一日までにおこなわれるチーバガシで「私とあなたは別の世界の人だよ」と言い聞かせて気分(チー)を分け(バガシ)、サガイ(幽冥境を異にする儀礼。二十一日までに日柄をみておこなう)では象徴的な財産分与をおこない、死者は^{サガイ}境を越えて「あの世の戸籍」に入る(墓前の造花や下駄・杖を焼く)。そして長い旅を経て四十九日に後生にたどりつき「後生^{グスストオ}の人」となる(仮位牌や名旗を焼く)。以後三十三年忌にカミになるまでは、後生にとどまる「人の仲間」だと考えられているのである。

四十九日までの期間に死者の霊に直接うたいかける〈哀惜歌〉の歌詞は、《みらぬ歌》や《とうばるま》《すんかに》に多くみられる。次のような死者からのメッセージ(△)も含まれている。

△一人乗る船に 二人乗られゆみ／我身や先なちめて う待ちしゃびら

(一人乗りの船＝喪輿に、二人は乗れないから／私が先にいって、お待ちし

ましょう)

△後生^{くす}ぬ中道^{ながみてい}や 行きぶさやばぬねぬが／なごなごともどもと 別れどしら
れゆな

(墓場の中央通りを、行きたくはないけれど／いやいやながらに、別れねば
ならない)

以下は蔵盛^{くらもり}俊(1926年生)による《みらぬ歌》の歌詞で、収録はおもに
久部良雄^{くぶら}幸、訳は米城^{よねしろ}恵による。

△生^いていうりばんくりさ 死^んにいりばん忘^{ぼち}らにぬ／朝夕^{あす}さんさぎぬ 草^{まぐら}は枕^{まくら}に
し

(生きていても苦しんだ、死んでも忘れられない／朝に夕べにさんさぎ(高
麗芝)の、草を枕にして)

○後生^{くす}行^{かい}てて帰^{ちゆ}たる、人^いやうらぬ／知^{いか}らぬ旅^りわらし、如何^{いか}しど暮^いらすんがあぬ
(あの世に行つて、帰つてきた人はいない／(親を)未知の旅にゆかせて、
どうしてわたしは明日から暮らしていけばいいのか)

○思^{うむ}ゆたんていん、今^{ない}からのどうきり／なみゆたんていん、今^{いま}から如何^{いか}しら
り

(思つてみても、今からどうしようがあるか／悩んだところで、今から如何
にしようがあるか)

○見^{うく}し送^くいやよ みーしな迄^いんどやる／肝^いし送^くいや 宿^いむととどく迄^いん

(見て送るのは姿が見えるまでだが／心の奥底での送りは、宿元に着くまで
見届ける)

△船^{ふね}やはいくりば 乗^はらぬやー我^わぬならぬ／なぐなぐとうゆむゆむとう 乗^い
どはらりる

(船=喪輿が入ってくれば、乗らねばならぬ／いやいやながらも、乗って走
る)

○産^なしばんゆむよ、産^{ない}さぬりゃんさらゆむよ／今^{ない}にないくりや、産^いさぬどまし
やたる

(産んでも良い子に恵まれるとは限らないし、産まないのも悩みになる／け
れど今になってみれば、産まない方がよかった)

○千里万里とうんゆらぬ またん帰^{かへ}しぬならぬ／旅^はにど我^わが親^{うや}や 出^いで立^たてい
わるんでや

(千里万里よりも遠い彼方へ出て行けば、もう帰ることはできない／そんな

旅に我が親は、出発なさったのだ)

○義理や苦しむぬ わがママやなさぬ /ぬゆで此の世に 義理ぬあたんが)

(義理は苦しいもの、私の意のままにはできない／なんでこの世に、義理というものがあるのか)

○寂さるくとうや んだんあぬんどぬむぬよ／思^うまりるばすや とうばるま
うたきわれ

(寂しいのは、あなたも私も同じだよ／思い出すときは、とうばるまをうたっ
てくださいね)

○歌ばきどう 暮らしやぶるでやーぬ／人^{とう}と物言^{むぬん}でいどう なだみやぶるん
でやーぬ

(歌をして、なんとか暮らしている／人と話をして、自分の心をなだめている
この私)

*戦地に子供を送って寂しいとき、どうしているかと震えるほど子供を思う
ときの歌

○山^{だま}ぬ岳^{たぎ}ぬんとん 友岳^まんでいあいどうぶる／うぶいていでいと我^はぬとや た
んか生^まりやよ (宇良部岳でも、友の岳があるのに／立神岩と私とは、同じよ
うな孤独な生まれだ)

(3) 音楽文化のジャンル形成の重要な契機である。

不定型な「泣きうたい」から定型的なウタへ、ジャンル生成の過程をたど
ることができる。とくに重要なシマウタである《すんかに》《二上がり節(徳之
島節)》は、(哀惜歌)である《みらぬ歌》《やがま節》から生成された可能性
が強い。原曲はどちらも上下句同旋律のアルカイックな様式である。

またカディナティの音階構造が子守歌(ハララルデ)と一致することも注目
される。どちらも生と死=生命の移行に関わってうたわれる基本的なジャンル
であり、3度堆積型の音階の古層性(金城厚)を考える上で貴重な事例といえ
よう[譜例3]。

以上葬送歌の響きや内容は特殊ではあるが、孤立したジャンルというよりは
むしろ、当該音楽文化の基本的な特徴を共有している。伝承歌謡のジャンル形
成において、仕事歌などとならび重要な役割を果たしたのではないかと考えら
れるのである。

(4) 周辺アジア地域との比較に有効である。

葬送歌は死者とのコミュニケーションの回路であり、多様な生と死のイ

メージを紡ぎ出す重要な文化である。また自らの声で近しい人を弔うというあり方を示している。近隣の台湾、中国、韓国はじめ、アジア・太平洋地域では、声をあげて泣く文化は珍しくない。その意味で与那国の葬送歌は、周辺文化への架け橋であり、比較文化の視点としても重要である。

専門的な宗教者や業者の介在、火葬の普及、また本土文化の影響などにより、近年哭かなくなったといわれる。近代合理的な思考や生活態度、また社会や人間の変化が、葬送歌のあり方や死者との関係にどのような影響を与えるのか、今後とも注意深く見守ってゆきたい。

譜例 3 琉球音階と3度堆積型



琉球音階；ドーファ、ソードの4度音程の枠が、旋律運動の核となる



3度堆積型；琉球音階と構成音は共通だが、ドーミーソーシの3度音程の枠が旋律運動の核となる。〔金城 1989〕

〔付記〕本稿は『与那国町史』のための草稿に加筆修正した。町史編纂事務局長の米城恵氏はじめ、貴重なご教示いただいた島の方々に厚く御礼申し上げる。

参考文献

- 金城 厚 1989 「琉球音階再考」『東洋音楽研究』55, 東洋音楽学会
- 酒井卯作 1987 『琉球列島における死霊祭祀の構造』第一書房
- 酒井正子 1996 『奄美歌掛けのディアログ』第一書房
- 2001 「泣き・ことば・うたー奄美の葬送歌の表象と様式性」藤井貞和・エリス俊子編『創発的言語態』（シリーズ言語態②）東京大学出版局

- ―― 2005 『^な哭きうたの民族誌』 小学館
- 谷川健一 1991 『南島文学発生論』 思潮社
- 福里武市・宮良保全・富里康子（編）1970（1982 声楽譜付きに改訂）『歌詞解釈
附与那国民謡工工四』 与那国民俗芸能保存会
- 村武精一 1997 『アニミズムの世界』 吉川弘文館
- 日本放送出版協会編1989 『日本民謡大観（沖縄・奄美）』 八重山篇 他

